

4-30-2011

## Memorias del desarrollo: El nombre propio de la historia

Dean Luis Reyes

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Reyes, Dean Luis. 2011. Memorias del desarrollo: El nombre propio de la historia. *Revista Surco Sur*, Vol. 2: Iss. 3, 13-18.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.2.3.6>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol2/iss3/8>

This CONVERSA(oye)NDO is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in *Revista Surco Sur* by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact [scholarcommons@usf.edu](mailto:scholarcommons@usf.edu).

Dean Luis Reyes

# Memorias del desarrollo: el nombre propio de la Historia

**M**emorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) introduce un carácter dramático al cine cubano que persiste a pesar del tiempo: el personaje esquizoide. El Sergio que observa extrañado el mundo cambiante a su alrededor es el mismo que advierte cómo se diluye su pertenencia a la clase social vencida. Al quedarse solo en La Habana en revolución de inicios de la década de 1960 no lo hace para lumpenizarse o para combatir por sus privilegios perdidos. Se queda para desaparecer. Puede disfrutar ese delicioso extrañamiento que le posibilita no pertenecer, sin dejarse arrastrar por la pasión bendita de la revuelta, ni por el frenesí sectario de la revolución. Apenas es un fósil clavado tras el catalejo que permite ver desde encima y desde lejos. Puede entregarse al voyeurismo que lo disocia, a través de la mirada, del llamado de la hora a participar y comprometerse. Puede incluso verse a sí mismo refractado: “¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?”.

Gilles Deleuze, para quien había mucho en común entre el capitalismo como estructura social y la esquizofrenia como proceso, más que como patología, gustaba de explorar en su pensamiento filosófico la idea del nombre propio. Desde su perspectiva, no es posible decir algo en nombre propio, porque:

(...) no se habla en nombre propio cuando uno se considera como un yo, una persona o un sujeto. Al contrario, un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren.<sup>1</sup>

Alea mismo buscaba su *auténtico nombre propio* en esta película, sobre todo en el ritornelo de la secuencia inicial de Memorias..., que vuelve más adelante en la película, solo que desde la perspectiva de Sergio. En esta segunda ocasión, el personaje parece disuelto en el baile frenético de La Tropical, mientras que al inicio de la película, Alea nos interroga como espectadores: ¿es la

Revolución la conjura definitiva del fantasma de la irracionalidad, están en ella auténticas las *multiplicidades* que nos darán al fin *nombre propio* más allá del yo? ¿Acaso esa demanda perenne a estar situado, a asumir el destino común que justifica tanto el llamado a repeler la agresión militar que amenaza a la Revolución como la desaparición del individuo en la masa que lo justifica de los mercenarios capturados en Playa Girón, no traiciona la deseada multiplicidad?

Sergio asume su definitiva postura esquizoide, su disociación de la realidad. No aprueba el cántico triunfalista y feliz de quienes necesitan que otros piensen por ellos ni el victimismo hipócrita de su clase. Quiere algo auténtico, algo que dure, que no esté marcado por un llamado contextual. Su angustia es la del individuo que busca ser más que una persona o un sujeto. Desea abrirse a las intensidades que lo atraviesan e hicieron sentir una pasión limpia por su amor adolescente. Por eso reconoce su papel definitivo en la Historia: el de observador que testifica.

¿Y tú qué haces aquí abajo, Sergio? Tú no tienes nada que ver con esa gente. Estás solo. En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida, la gente no es consecuente. Pero tú recuerdas muchas cosas, recuerdas demasiado. (...) Ahora empieza, Sergio, tu destrucción final.

La destrucción final de Sergio es precisamente el tema de *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula, 2010). La película recupera la tensión esquizoide y la hace evidente en la propia estructura del relato. Memorias... está construida como un

Sobre  
Memorias del desarrollo:  
**UN COMENTARIO Y UNA ENTREVISTA**



texto modular cuya organicidad debe buscarse en la radicalización, por el montaje de capas digital, del método del collage.<sup>2</sup> El uso del mismo debe verse en dos direcciones: una, la del relato, comprende la fragmentación permanente de la experiencia fáctica de su protagonista, un nuevo Sergio inspirado en el de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968),<sup>3</sup> quien observa la realidad de manera aleatoria y relacional, construyendo a través de fragmentos sueltos de experiencia un ecosistema afectivo donde cada evento es modificado, alterado, intervenido por su escala de valores y visión del mundo. El resultado de esa manera de mirar es una colección abierta, no una exégesis que tiende a evaluar críticamente los acontecimientos para hacer una versión de su contenido. La segunda dirección, la del discurso, está estrechamente empotrada en la dimensión diegética, pero forma parte del ejercicio de creación de un tipo de experiencia único del audiovisual. Por ello, Coyula enhebra su pieza con materiales disímiles (imágenes de la fotografía de prensa o el arte clásico y moderno; registros documentales; video juegos; textos; animaciones; improvisaciones sobre escenarios reales; puestas en escenas puras y duras) para construir un escenario de sensaciones que reelabora las trazas del mundo material como fragmentos de experiencia a través de los cuales difícilmente pueda obtenerse una versión acabada de lo real.

La estética de la película de Coyula obedece en absoluto a la obturación lingüística que se

opera en los relatos visuales a partir de la imagen electrónica. Mediante el uso intenso de programas de análisis y manipulación de imágenes, Coyula propone un montaje interno de inclinación neobarroca. Las ventanas dentro de ventanas que suelen ser los planos de *Memorias...* convienen en poner en crisis la cuadrícula como principio rector de la composición plástica para exacerbar la movilidad e inestabilidad del encuadre que ha desarrollado el cine a través de su historia. Coyula intensifica la sensación de estar ante cuadros-dentro-de-cuadros utilizando el principio de cortar y pegar propio del collage gráfico tradicional, intensificado por el ordenador. Ese trabajo de sampleo, a través del cual se nos introduce en la visión del mundo descentrada y autista de su personaje, le permiten además trabajar con dos de las características centrales de la imagen electrónica,

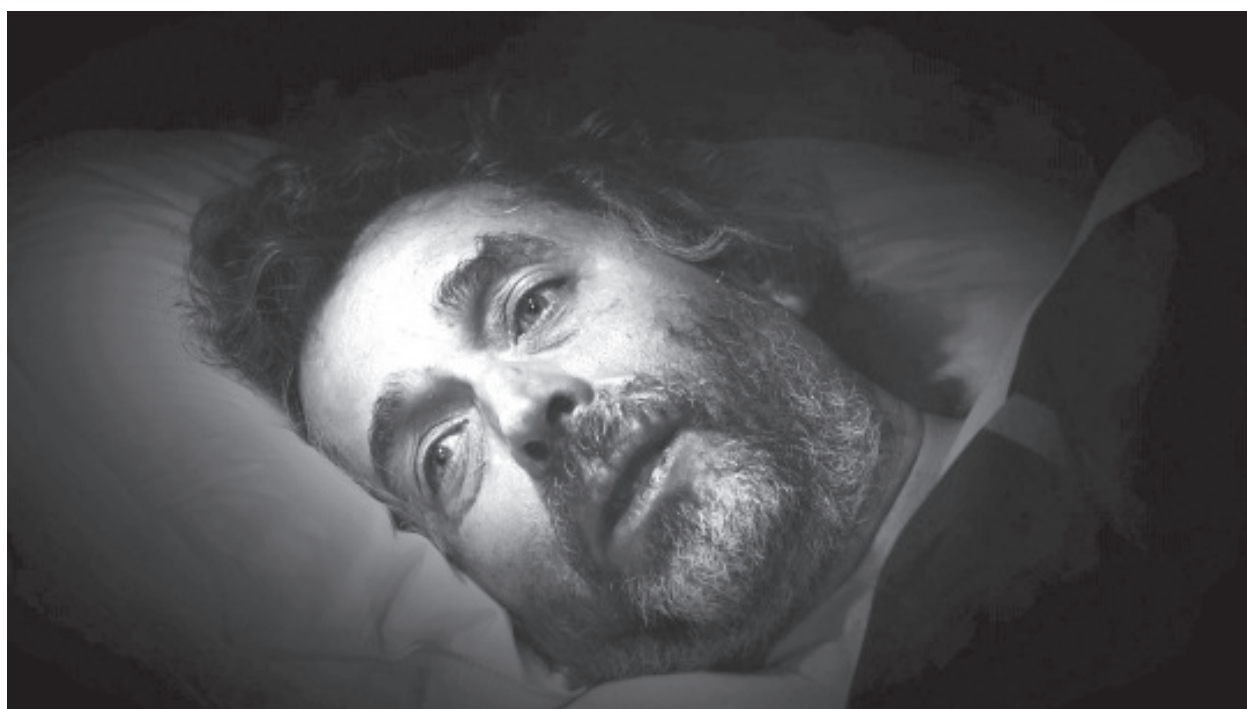
La estética de la película de Coyula obedece en absoluto a la obturación lingüística que se opera en los relatos visuales a partir de la imagen electrónica.

La Historia funciona como una base de datos sobre la cual se despliega una reflexividad de segundo grado, por cuanto lo recreado no es la realidad sino la realidad fotográfica.

según Lev Manovich:<sup>4</sup> su creciente densidad y maleabilidad. El trabajo de reescritura de la imagen o de invención-intervención de la misma a partir de técnicas de animación que le posibilitan la intervención de la composición del cuadro desde las usuales manipulaciones de luces y croma hasta la modificación del registro, en un trabajo de flagrante falseamiento, radicalizan una marca de su cine anterior: la conciencia de trabajar no con la realidad material sino con sus registros. Según Manovich, en los medios electrónicos “el tema no es la realidad misma sino la representación de ésta a través de los medios”.

Este nuevo Sergio ha visto mucho. Ha emigrado a Estados Unidos después de intentar lidiar con el frenesí de sus días cubanos. Ha vuelto a ensayar el amor con mujeres, siempre sin éxito. Va rompiendo lazos con la realidad del ciudadano común (no posee trabajo, familia o credo) y, ahora desde el mismo centro del Desarrollo (New York), descubre que tampoco aquí la gente es consecuente. El latido esquizoide se redobla: no pertenece al mundo que ha dejado y la cultura receptora lo observa como un bicho exótico. Posee una única certeza: está lleno de recuerdos. Así que decide volver a desaparecer.

Un segmento del proemio de Memorias... ilustra esta extrañeza: la foto de una tía cariñosa remonta a Sergio a su infancia en Cuba, a fines de la década de 1950. Fragmentos de recuerdos reconstruidos a través de la subjetiva permanente del niño nos dejan ver la relación tierna entre ambos, invadida por los sucesos terminales del país en guerra. Coyula reconstruye los hechos históricos con material proveniente fundamentalmente de las páginas gráficas de la revista *Bohemia*. El *collage* de fotografías de prensa, anuncios comerciales y sonidos de toda clase refieren la evolución de los acontecimientos. La guerra en la memoria del niño es un espectáculo lejano, con armas de juguete que disparan sobre fotografías del descarrilamiento del tren blindado durante la toma de Santa Clara, o participa en combates fotoanimados. Las imágenes cobran vida y construyen una galería de momentos



Fotograma de la película *Memorias del desarrollo*



icónicos de la historia de Cuba, revisitadas sin veneración alguna: de la Historia quedan sus imágenes, su signo gráfico, ante el cual difícilmente se experimenten emociones inclinadas al fervor.

Pero más destacado aún es que *Memorias...* visualice el proceso mismo de construcción de la memoria. El episodio que antes refiero tiene el color inequívoco de lo evocado. Para subrayarlo, lo abriga una coloración sepia, que se acrecienta hacia el final, cuando la tía agoniza en su lecho de muerte. El niño Sergio la observa y su mirada se pierde en el líquido dorado que colma el orinal junto a la cama. Sobre ese líquido, que tiene el color turbio y el espesor del pasado, se refleja por primera y única vez su rostro: el de una foto. La historia funciona como una base de

Esta ruptura de la noción naturalista, fomentada por el reflejo parásito obtenido a partir del cine de soporte fílmico, del registro mecánico, que promueve la transparencia y la fidelidad al referente, supone la defunción del rictus memorial del cine cubano. En vez del arte del índice, de la marca y la huella, que ha fundado los discursos maestros del cine cubano de la Revolución socialista, se favorecen las estrategias de análisis. La realidad no pertenece a un esquema fijo: es elástica, flexible y sus representaciones no le arrancan esencia alguna (como quiere la fe del racionalismo mecanicista) sino en todo caso una interpretación. Esta nueva estética introduce el estudio de la mirada más que el reflejo del mundo.



Fotograma de la película *Memorias del desarrollo*

datos sobre la cual se despliega una reflexividad de segundo grado, por cuanto lo recreado no es la realidad sino la realidad fotográfica. Cómo conectar entre sí los hechos allí almacenados toca a las operaciones del imaginario, que funciona de la misma forma que los nuevos lenguajes de la conectividad digital, a través de interfaces cuyo trabajo en la generación del intervalo las convierte en el significado mismo. Por ello la tendencia hacia la construcción sincrónica en *Memorias...* es débil, los referentes no se expresan como estados puros, las fronteras son inestables entre el efecto fotográfico y la intervención. En cambio, se potencian las hibridaciones de toda laya, la transformación e intersección perennes, de la misma manera en que la memoria se diseña a través de vínculos rizomáticos.

La generación de cineastas cubanos a la que Miguel Coyula pertenece busca interpretaciones propias para el contenido de lo histórico que heredan. De ahí que las imágenes de los héroes y hombres tutelares no despierten mayor exaltación que las figuras de cera de las iglesias. La postura esquizoide es el resultado natural del desencanto con que se aproximan a las utopías sociales, los proyectos nacionales y los metarrelatos que le acompañan. En el caso concreto de Coyula, hay un *pathos* trágico que recorre toda su obra, cual si expresara comprimida la angustia, el derrotero existencial de una generación burlada, de una enorme cantidad de cubanos a quienes les fue prometido y negado el Paraíso. Sergio es el desdoblamiento trágico de esa tensión, al



Cubierta del libro de Edmundo Desnoes

es un muñeco de madera articulado, sin facciones o tintes: apenas el sueño remoto de un trozo de árbol que ha adquirido una dudosa condición antropoide. Abandonado sobre una repisa, como en el apartamento habanero de Sergio, descansa cual testigo mudo de la vida de este hombre, ahora en su exilio de New York. ¿Por qué, de todo cuanto pudo tomar de ese apartamento suyo, Sergio Garcet ha preferido precisamente esta figurilla impersonal? ¿Por qué del jugoso repertorio de signos materiales que pudo elegir Coyula ha preferido un simulacro de autómeta, una promesa de títere, una figura dividida entre lo que pudo ser y esta su inesquivable realidad de colgajo?

tiempo que punto de encuentro y homenaje a esos momentos donde el cine cubano fue más allá de la apología o el sectarismo militante para intentar extraer del caos esa “visión que lo ilumine un instante, una Sensación”.<sup>5</sup> Este nuevo Sergio haría un último intento por regresar a la autenticidad en un mundo donde ya nada es auténtico, donde el riesgo del ser desencantado reposa incluso en reconocer que se es el resultado de una idea urdida en tiempos de entusiasmo excesivo. De ahí que la huella del entusiasmo reaparezca al final en la forma de un simulacro de colonia marciana. Otra vez la utopía, el ansia por lo que nos rebasa, el llamado de las intensidades que nos darían, al fin, el nombre propio.

La realidad se comporta ahora con cinismo: después de huir de todas las estaciones del mesianismo, Sergio encuentra, en medio de un desierto perdido en un paraje sidéreo, a un individuo que le habla del Futuro Luminoso ataviado con una escafandra de astronauta: el símbolo titánico de una generación acunada con las promesas del Mañana. El sujeto esquizoide reaparece y se hace evidente que bajo su piel corre la sangre del revolucionario. La revolución siempre será una particular manifestación de la esquizofrenia. No es posible imaginar un universo diferente del propio, del yo y su marco referencial, sino bajo una especial forma de locura que ve gigantes donde reposan molinos o sueña la felicidad por decreto. Toda revolución deja su inevitable rastro de dementes, de esquizoides rotos entre esa visión apasionante por lo imaginado y el peso inevitable de lo *que hay*. A Sergio apenas le queda reconocer: “Tal vez creo todavía en la justicia. Pero se trata de un horizonte inaccesible”.

El único artefacto material del rodaje de la primera *Memorias* que persiste en la segunda

## Notas

1. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, trad. de José Luis Pardo Torío, 1995, pp. 221-222.
2. Me refiero al uso del *collage* desarrollado por las vanguardias de inicios del siglo xx, las cuales configuraron un método que contempla la simultaneidad de fenómenos en composiciones heterogéneas. En su clásico estudio de la vanguardia estadounidense, *Visionary Film*, P. Adams Sitney es claro al respecto cuando comenta el cine de Bruce Conner: “La ironía natural de la película de collage llama la atención sobre el hecho de que cada elemento citado en la nueva síntesis alguna vez fue parte de otro todo, y por tanto subraya su presencia como una pieza de la película, con lo cual crea una distancia entre la imagen representada y nuestra experiencia de ella”. (253)
3. En verdad, la novela homónima de Edmundo Desnoes, publicada en 2007, no es una continuación pura y dura de la historia de la antecesora, sino un perseguir algunas de las preocupaciones centrales de la misma en otro contexto biográfico. Casi una realidad alternativa.
4. Lev Manovich ha escrito algunos de los textos más importantes que definen las características de la estética electrónica y las posibilidades que abren para la creación humana los dispositivos tecnológicos digitales. Sugiero en especial su ensayo “La vanguardia como software” y su libro *The Language of New Media* (MIT, 2001).
5. En Deleuze, G., Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, trad. de Thomas Kauf, 1993, pp. 203 y 205.

# MEMORIES OF OVERDEVELOPMENT

Memorias del Desarrollo



"Thoughtful and cinematically bold... An affecting portrait of modern man becoming more and more isolated from a world he helped create."

—The Hollywood Reporter



Exiled From The World.

RON BLAIR with SUSANA PÉREZ, EILEEN ALANA, LESTER MARTÍNEZ, DAYANA M. HERNÁNDEZ, JEAN MARIE OFFENBACHER, WANDA O'CONNELL, REB FLEMING AND TRENT HARRIS

ORIGINAL MUSIC BY OVA DUBOZOVIC, HAYES GREENFIELD, MIGUEL COYULA | ADAPTED BY MIGUEL COYULA FROM THE NOVEL "MEMORIAS DEL DESARROLLO" BY EDUARDO DESNOES

ASSOCIATE PRODUCERS MICHAEL FERRIS GIESSEN, YUKINO NUGAYA, JUAN MARTÍNEZ | EXECUTIVE PRODUCERS STEVE PIESZENIK, SUSANA DEJANDONIC

PRODUCED BY DAVID LEONER | DIRECTED, PHOTOGRAPHED AND EDITED BY MIGUEL COYULA

[www.memories-of-overdevelopment.com](http://www.memories-of-overdevelopment.com)